

En el balcón, en el palco, en la galería. Estrategias de la mirada en la arquitectura del siglo XIX

JESÚS A. SÁNCHEZ GARCÍA

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Tres espacios de la arquitectura decimonónica, seleccionados por su relación con las mujeres, sirven para desarrollar una lectura que pretende analizar las diferentes estrategias de la mirada que podían alojar. Apoyadas en textos literarios de tres escritoras españolas de la época –Juana de Vega, Fanny Garrido y Emilia Pardo Bazán–, las miradas de admiración desde el balcón, las miradas de deseo hacia los palcos del teatro y las miradas curiosas desde las domésticas galerías se completan con las implicaciones formales y estéticas de estos espacios.

Palabras clave: Mirada, arquitectura, siglo XIX, mujeres, espacios domésticos, teatro.

ABSTRACT

This paper focuses on three 19th century architectural spaces specially related to women, which will serve to cast an interpretation that includes the different scopic economies which they could lodge, grounded on literary texts of three contemporary Spanish writers –Juana de Vega, Fanny Garrido and Emilia Pardo Bazán–. The gazes of admiration from the balcony, the gazes of desire towards the theatre boxes, and the gazes of curiosity from the domestic glass bow windows –“galerías”– will be contemplated in the frame of both formal and aesthetic features of those spaces.

Keywords: Gaze, architecture, XIXth century, women, domestic spaces, theatre.

1. EN EL BALCÓN

“Nunca olvidaré la impresión primera que en mí hizo la vista de Mina; de aquel Mina de quien tanto había oído hablar y cuyas proezas, referidas por mis padres con gran entusiasmo, se habían grabado en mi memoria al lado de las que había leído de los héroes en mis libros favoritos.

Le vi pasar montando en un soberbio caballo y asistido de un numeroso y lucido acompañamiento que salió a esperarle a bastante distancia del pueblo. Tenía Mina entonces treinta y siete años, conservaba toda la fuerza y gallardía de la juventud, su semblante era muy agradable y varonil, su mirada penetrante y expresiva. Vestía traje negro de paisano y correspondía a las vivas demostraciones de afecto, con que el pueblo entero lo saludaba, con urbanidad y modesto encogimiento. Tal lo juzgué viéndolo pasar desde los balcones de la casa de mis padres y su figura vino a dar vida, realzándolo, al cuadro que mi imaginación se había pintado”

(Juana de Vega, condesa de Espoz y Mina, *Memorias íntimas*)



En el balcón (Ferrer: *Vistas de La Coruña*, 1901)

Cuando el 21 de febrero de 1821 el general navarro Francisco Espoz y Mina hacía su entrada triunfal en la ciudad de A Coruña, a su paso por la calle Real seguramente no imaginaba que entre las numerosas miradas que le dirigían se contaba la de quien, al poco tiempo, se convertiría en su esposa. Aclamado por el gentío, el héroe de la Guerra de Independencia se encaminaba a tomar posesión de su cargo como comandante general del Reino de Galicia, con sede en una ciudad adicta y leal al constitucionalismo, como se había demostrado en la decisiva ocasión que había tenido lugar justo un año antes, cuando esta plaza albergó el alzamiento militar clave para el éxito del pronunciamiento de Cabezas de San Juan, con el que había dado inicio el Trienio Liberal.

Desde un balcón de la casa de sus padres, Juana de la Vega Martínez y Losada (1805-1872), por entonces todavía una adolescente de 15 años, asistía impresionada al

paso de Espoz y Mina y su cortejo¹. Hija única de una de las personalidades claves en el primer liberalismo coruñés, el fomentador de pesca y comerciante Juan Antonio de la Vega, como más tarde relatará en sus memorias, Juana recibió en el hogar familiar una esmerada educación a cargo de profesores particulares, desde muy pronto salpicada por la pasión política gracias a las conversaciones sobre la causa liberal que mantenía con su padre². De hecho, la figura de Espoz y Mina había sido objeto ya de numerosos comentarios en la casa de los Vega, renovados sin duda a raíz de la reciente visita de su comisionado, el coronel Peón, a quien el padre de Juana había auxiliado para escapar a Portugal y Francia tras la malograda conspiración de Porlier. Por ello no debe extrañar que, antes de contemplar su entrada triunfal, la joven Juana tuviera ya formado en su mente, equiparándolo incluso a los héroes de sus lecturas juveniles, un idealizado retrato del laureado militar que finalmente aparecía ante sus ojos.

Sólo un acontecimiento excepcional, ajeno a las celebraciones religiosas o festivas más tradicionales, podía justificar que tanto Juana como su madre se asomaran al balcón de su casa de la calle Real³. Junto con el paso de las procesiones de Semana Santa y las mascaradas de Carnaval, estos eran los únicos momentos en que las mujeres ocupaban unos balcones concebidos más como un signo exterior de prestigio, alusivo al estatus socioeconómico de la familia propietaria de la vivienda, que para propiciar el contacto o apertura de los espacios domésticos, y sus moradores⁴, hacia la calle. Desarrollando una

- 1 Para acercarse a la biografía y personalidad de Juana de Vega merece la pena destacar los estudios de N. Correal y Freire de Andrade, *Juana de Vega. La Coruña benéfica del siglo XIX*, Coruña, Lit. e Imp. M. Roel, 1909; C. Martínez-Barbeito, "Juana de Vega", *Revista del Instituto José Cornide*, XVII-XXI/17-21 (1981 a 1985), pp. 83-109; C. Fernández Santander, *Juana de Vega, Condesa de Espoz y Mina (biografía)*, A Coruña, Fundación Juana de Vega, 1993; y especialmente la reciente aportación de J. A. Durán, *Los Vega. Memorias íntimas de Juana de Vega, condesa de Espoz y Mina (Coruña, 1805-1872)*, A Coruña, Seacex-Fundación Juana de Vega-Taller de Ediciones, 2006.
- 2 Colaborador en la lucha contra los franceses durante la Guerra de Independencia, redactor de *El Ciudadano por la Constitución*, Procurador síndico del Ayuntamiento coruñés en 1812 y luego miembro de la única Diputación Provincial de Galicia (1813), Juan Antonio había sufrido arresto durante la represión antiliberal de 1814, teniendo que refugiarse primero en su quinta de San Pedro de Nós (Oleiros) y luego en Portugal, al fracasar en 1815 el levantamiento de Porlier. Por su activismo político y sus contactos en Portugal e Inglaterra, en 1820 fue uno de los vocales de la revolucionaria Junta Superior del Reino de Galicia. El cuadro más completo de estas circunstancias y ambiente familiar, en un estudio que lleva incorporada una exhaustiva cronología biográfica, ha sido recreado por J.A. Durán, *Los Vega*.
- 3 Actual número 56 de dicha calle, el inmueble, aunque muy reformado y con varios pisos añadidos, mantiene todavía el porte de las viviendas decimonónicas de la localidad. Juan Antonio de la Vega había costeado en torno al año 1810 una primera reforma de la ruinosa edificación que ocupaba esta parcela – antiguo número 65, seguramente construida en la segunda mitad del siglo XVII por D. Francisco Antonio de Alfeirán-, que en 1807 alforó, y finalmente compró, al capitán de Milicias Urbanas D. Francisco de Soto y Alfeirán. Todo ello se desprende de la documentación sobre dicha vivienda conservada en la Fundación Juana de Vega, con sede en la quinta da Carballeira, San Pedro de Nós.
- 4 La costumbre de airear las habitaciones, derivada de las estrategias desodorizadoras surgidas con las prescripciones higienistas de la segunda mitad del XVIII, en este caso para eliminar el olor a cerrado de las piezas interiores y mejorar la salubridad de los ambientes domésticos, sólo se fue imponiendo en las viviendas burguesas de forma gradual a lo largo del siglo XIX, según ha analizado, refiriéndose al "aliento de la casa", A. Corbin, *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*, México, 1987, Fondo de Cultura Económica, pp. 178-186.

significación heredada de la arquitectura residencial del Antiguo Régimen, al avanzar el siglo XIX, con la consolidación de la nueva dimensión de la vivienda como mercancía –objeto de compra-venta, y por tanto de especulación–, los balcones servirán para indicar la posición de las familias más distinguidas, convertidos en un elemento de distinción frente a los ocupantes de los pisos más modestos, incluidos los de alquiler, que se superpondrán en los niveles superiores⁵. Como resultado, en las viviendas burguesas los balcones con antepechos de hierro caracterizarán el piso principal, el inmediatamente alojado sobre la planta baja, ocupada por el acceso y la tienda o comercio, pero además reforzando la función de señalar la situación e importancia de las habitaciones de recepción y vida social que se encontraban detrás.

Gracias a este protagonismo de los balcones, la vivienda burguesa del XIX consumió la desaparición de las ventanas de apoyo, reemplazadas por variadas soluciones que siempre tendrán en común el formato de ventana de cuerpo entero, con un destacado papel compositivo a la hora de regularizar la organización axializada y simétrica de las fachadas. Aunque en los entresuelos y pisos altos las ventanas podían cerrarse igualmente mediante balconcillos de fundición enrasados con los recercados del vano, generando la ilusión de continuidad interior-exterior de un balcón, lo más habitual para los pisos principales fue potenciar los balcones salientes ante cada ventana, o bien la alternativa de parejas o tríos de ventanas abiertas a un balcón corrido⁶.

Como en otros inmuebles de la calle Real, en la vivienda de los Vega todavía se mantenía de la casona barroca original un balcón corrido, con repisa de cantería y balaustres de hierro, al que se abrían las dos ventanas que comunicaban con el salón principal situado detrás. Al menos desde finales del siglo XVIII se puede constatar en las viviendas de la burguesía coruñesa la presencia de un salón orientado hacia la fachada principal, normalmente denominado “sala” o “sala principal”, y a veces “sala de comedor”, puesto que podía compartir las funciones de espacio para la recepción de visitas, en el que también discurrían las tertulias y el ocio de la familia, con las ocasionales de comedor⁷. En

5 Este papel del balcón como signo de prestigio, en unos momentos en que las normativas urbanas tendían a fijar la igualación de alturas de pisos, puede apreciarse también, en relación a las transformaciones en la imagen y distribución de la arquitectura doméstica parisina, desde la Monarquía de Julio a Haussmann, en el análisis de Loyer, F., *Paris XIXe siècle. L'inmeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1994, pp. 20-21 y 138-139.

6 Aunque en Francia, a partir del modelo de los inmuebles del París de Haussmann, será dominante el balcón corrido en toda la latitud de la fachada, aprovechando su papel como elemento de articulación horizontal y enlace visual de todos los bloques de una manzana, en cambio en España alternarán, a veces en el mismo edificio, singularizándolo, estos balcones corridos con los más frecuentes balcones individuales para cada vano. Elemento inseparable, en cualquier caso, de los dignos edificios de viviendas decimonónicas, su importancia ha sido destacada en estudios como los de J. Hernando, *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 430-437; F. de Olaguer-Feliú y Alonso, “Determinación estilística y tipológica de los balcones madrileños del siglo XIX”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XI, 1975, pp. 251-254; y A. de Rosa Pérez, *Valladolid, otra mirada: fachadas, balcones y miradores*, Ayuntamiento de Valladolid, 2000.

7 Una distribución muy similar, aunque con mayor amplitud en la “sala de comedor” al disponer tres luces hacia la fachada principal, se puede observar en los planos para la casa del comerciante José

dirección a la puerta en la que desembocaba el pasillo que conducía a esta “sala” desde la pequeña antesala tras la entrada, era usual la presencia, en disposición simétrica, de sendas alcobas denominadas “alcobas de sala”, con lo cual los espacios privados del matrimonio propietario, con la tradicional separación hombre-mujer, se encontraban en comunicación directa con el espacio de recepción del salón⁸.

Resulta lógico pensar que una ansiosa Juana esperara en este salón familiar las señales que procedentes de la calle avisaron de la inminente llegada de Espoz y Mina. Tuvo lugar entonces, cuando el cortejo irrumpió en la calle Real, el momento en que Juana pudo salir al balcón y localizar con su mirada la gallarda estampa del general. Con su presencia en el balcón, la mujer tenía una oportunidad de asomarse momentáneamente a una limitada perspectiva del exterior, disfrutando de una pequeña porción del mundo, pero sin traspasar los límites de la protección del hogar y sus insoslayables condicionantes como lugar de la educación y la vida familiar⁹. Frente a la más recurrida costumbre de atisbar tras los cristales y cortinajes de las ventanas, la salida al balcón implicaba una inusual situación de exposición pública, sólo aceptada ante la circunstancia del paso de un personaje o acontecimiento que capitalizaba toda la atención, anulando la posibilidad de que aquellas mujeres asomadas al balcón se convirtieran en objeto preferente de las miradas de los transeúntes.

Las propias palabras de Juana de Vega constituyen la mejor prueba de las miradas de admiración que entonces pudo dirigir al general Espoz y Mina, con un efecto sin duda acrecentado por la proximidad física que imponían la reducida amplitud de la calle y la misma circunstancia de que Mina hiciera su entrada a caballo. La extraordinaria impresión

Frausk, realizados por Fernando Domínguez Romay en 1797 (conservados en el Archivo do Reino de Galicia, han sido publicados en *Imaxes da Xustiza en Galicia*, Xunta de Galicia, 1998, pp. 168-174). Esta continuidad con los modelos de habitación elaborados en el siglo XVIII también ha sido constatada para las viviendas de los ricos burgueses parisinos por A. Daumard, *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 70-72. En cuanto a la orientación hacia la calle y fachada principal del salón de la vivienda, al que comunicaban directamente las alcobas, marcando además las distancias con los espacios domésticos retrasados hacia el fondo, puede verse comentada e ilustrada con planos extraídos de tratados de arquitectura franceses en M. Eleb, A. Debarre, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Éditions Hazan, 1989, pp. 79-83.

8 Heredada del siglo XVIII, como ya hemos indicado, esta disposición de las alcobas principales evolucionará durante el XIX hacia el binomio alcoba-gabinete, siempre en la proximidad de la sala, manteniéndose en la arquitectura doméstica coruñesa, pese a sus problemas de higiene y aireación, hasta las dos primeras décadas del siglo XX, según puede apreciarse en los planos seleccionados en X. L. Martínez Suárez, X. Casabella López, *A Coruña, 1890-1940. Catálogo de arquitectura*, COAG, 1989. Sin embargo, en la casa de los Vega, por el reducido ancho de la fachada es más probable que el salón orientado hacia la calle sólo se comunicara con una alcoba, a un lado del corto pasillo que venía de la antesala y entrada desde la escalera.

9 Las valoraciones del papel de la mujer en la familia burguesa oscilan entre las posiciones feministas, que consideran el hogar como espacio de la sumisión de la mujer al hombre, en N. Arnaud-Duc, “La trampa de la familia”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, G. Duby, M. Perrot, (eds.), vol. 4. *El siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 129-143; o el planteamiento de la mujer como “ángel de la casa” y respetable “canciller” del gobierno familiar, según textos de la Inglaterra victoriana recopilados por L. A. Loeb, *Consuming Angels: Advertising and Victorian Women*, New York, Oxford University Press, 1994, pp. 8-9.

de aquella visión, corroborada por Juana en el recuerdo que años más tarde vertió sobre el papel, daba así cumplimiento a la canónica prioridad de la admiración dentro de la jerarquía u orden de las pasiones¹⁰. También en aquellos momentos Juana debió experimentar la atracción hacia el que habría de ser su marido, atracción hacia lo diferente, desde luego habitual en las relaciones entre hombre y mujer de la época, pero aquí además teñida por la romántica admiración hacia el laureado héroe militar. A continuación, las visitas de cortesía a la casa de los Vega sirvieron para que Mina pudiera intercambiar con Juana sus primeras palabras, y miradas, comprobando la joven el “fuego de la mirada” del general cuando relataba sus proezas¹¹; las consecuencias no se hicieron esperar, y en el verano de aquel mismo año Mina le hizo llegar su propuesta de matrimonio, aceptada por Juana tras solicitar la autorización de sus padres. Se aprobó así un casamiento marcado por la gran diferencia de edad entre los 15 años de la adolescente y los 39 del maduro general; ahora bien, lejos de los habituales matrimonios concertados, Juana reconocerá que, en ausencia de su padre, de viaje en Madrid, a la hora de aceptar el ofrecimiento de Mina se atuvo sólo al impulso de su corazón, en una elección completamente libre, sin duda todavía marcada por aquellos intercambios de miradas con su mitificado héroe.

Han transcurrido 16 años. En abril de 1837, cuatro meses después de su fallecimiento en Barcelona, los restos mortales de Espoz y Mina fueron desembarcados en el puerto de A Coruña. Depositados provisionalmente en la antigua iglesia de Santa Lucía, y luego en la capilla recientemente edificada en el cementerio general de San Amaro, su viuda consiguió a finales de aquel mismo mes los permisos civiles y religiosos para instalar el cadáver de Mina en su casa familiar de la calle Real. Tras años de residencia itinerante siguiendo a su marido, los pasos de Juana de Vega, ahora reconocida como condesa de Espoz y Mina¹², volvían a encaminarse a su hogar de infancia, que en adelante convertirá, prácticamente hasta el resto de sus días, en el lugar de su voluntario retiro. Viuda y sin hijos, un doble propósito relacionado con los dos hombres cruciales en su vida se escondía tras esta decisión: cuidar a su padre, ya viudo y afectado por una parálisis, y a la vez crear un espacio de memoria consagrado al recuerdo de su fallecido esposo.

-
- 10 De acuerdo con la propuesta de sistematización de Descartes, el filósofo francés describía la admiración como la reacción surgida ante el primer encuentro con un objeto que nos sorprende, que apreciamos como nuevo o diferente, y que por tanto lo admiramos y nos asombra antes de que podamos valorar si nos resulta o no conveniente. R. Descartes, *Les Passions de l'Âme*, Paris, 1649, art. LIII (Reed. Madrid, Tecnos, 1997, p. 133). Reflexiones sobre esta misma cuestión, en el marco de la ética de las pasiones y la diferencia sexual pueden encontrarse en L. Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, 1984, Les éditions de Minuit, pp. 75-84.
 - 11 Sobre el fundamental papel del reconocimiento visual del otro véase el estudio fenomenológico sobre las dimensiones físicas y psicológicas involucradas en la percepción de la mirada en los encuentros interpersonales de J. Heron, “The Phenomenology of Social Encounter: The Gaze”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 31/ 2 (Dec. 1970), pp. 243-264.
 - 12 Título con grandeza de España otorgado en el mismo mes de diciembre de 1836 en que había tenido lugar el fallecimiento de Mina. Ahora bien, como ha señalado J.A. Durán, la reticencia inicial de Juana de Vega a utilizarlo dará paso a su empleo al servicio de la tarea de mitificación de su esposo, prescindiendo finalmente de él en el sencillo epitafio que dejó consignado para su nicho del cementerio coruñés de San Amaro. Durán, *Los Vega*, p. 20.

Frente a la mirada desde el balcón hacia la calle, Juana focalizó ahora su interés en el interior de la vivienda, dando un radical vuelco al espacio de la vida familiar y la recepción social. Así, aquel salón donde se habían producido las primeras visitas de Mina en los meses que precedieron a su petición de mano, y donde también el 25 de diciembre de 1822 se había celebrado el matrimonio por poderes con Juana, iba a transformarse en un singular lugar de memoria y posesión visual. Desde su retorno a la ciudad, la propia Juana dirigió las reformas interiores y redecoración que finalizaron el 22 de junio de 1837, cuando quedó listo un oratorio que en realidad se convertiría en un santuario político consagrado a la figura y recuerdos de Mina¹³. De hecho, más que la instalación de este oratorio particular, con su altar y ornamentos litúrgicos, lo más singular fueron los permisos civiles y eclesiásticos, gestionados por mediación de la propia reina gobernadora María Cristina, para alojar allí los restos embalsamados del general, sirviendo de pedestal a la caja cerrada con llave que contenía el ataúd la propia cama en la que había fallecido. En la alcoba comunicada con el salón, situada pared con pared con el oratorio, Juana dispuso su dormitorio, sustituyendo la presencia conyugal de Mina por la posesión física de sus restos al guardar en una urna de ébano y plata un vaso de cristal con el corazón de su esposo, acompañado de otro con parte de sus órganos¹⁴.

Pese a la instalación del oratorio y la presencia del cuerpo embalsamado de Mina, Juana mantuvo la utilización del salón como lugar para las recepciones y relaciones sociales, acogiendo las tertulias y visitas de cortesía, pero sobre todo las iniciativas de beneficencia, y alguna conspiración política, de las que también animó¹⁵. Sin duda todos los visitantes quedaban impresionados por la significación de aquel lugar, caracterizado por la meticulosa puesta en escena dirigida a subrayar el recuerdo de Mina. Los elementos decorativos más mundanos y habituales en los salones burgueses se sustituyeron por un

13 Años más tarde, en 1841, antes del nombramiento de Juana como aya de Isabel II, la vivienda fue sometida a una nueva reforma, probablemente una intensa reedificación que alteró su fachada principal y la acercó ya a las características que hoy presenta. Viéndose obligada entonces a vivir en otra de las casas propiedad de la familia, al finalizar las obras una reseña de prensa indicaba por aquellas fechas que “La Excm. Sra. Condesa de Espoz y Mina, presidenta de la Asociación de Señoras, se ha trasladado a su nueva mansión de la calle Real, donde abrirá sus salones en breve”. J. García Barros, *Medio siglo de vida coruñesa, 1834-1886 (del Miriñaque al Tren Veloz)*, La Coruña, 1970, p. 193.

14 Así los describe en su testamento, otorgado el 31 de mayo de 1869 en A Coruña, con la indicación de que el segundo vaso con parte de sus entrañas –probablemente el estómago corroído por el cáncer, que incluso llegó a circular en grabados como prueba de los últimos sufrimientos del héroe- fuera llevado al pueblo natal de Mina, en Idocén, Navarra, mientras que el vaso con su corazón acompañaría los propios restos de Juana en su nicho del cementerio de San Amaro; en cuanto a la caja con el ataúd, dispuso que fuera entregada a la Diputación de Navarra para su entierro en el panteón construido en el claustro de la Catedral de Pamplona.

15 Los datos más completos sobre estas actividades han sido recogidos por Durán, *Los Vega*, p. 156 y ss. Cabe destacar que ya en 1837, el mismo año de su retorno a la ciudad, Juana inició el proceso para constituir la Sociedad de Señoras de Beneficencia, en la que reunió a las esposas de destacadas figuras del liberalismo local como Francisca Roldán y Riobóo, viuda de Pedro Agar, pero también a selectas representantes de la burguesía y nobleza pancega como María del Carmen Mosquera y Ribera, Rosa Taboada de Loriga, María del Pilar Losada de Ozores o Antonia Suárez de Deza y Tineo; a las veladas y actividades culturales que patrocinaban se vincularon más tarde las jóvenes Concepción Arenal, Fanny Garrido y Rosalía de Castro.

uniforme recubrimiento de los muebles, paredes y ventanas con tapicería y cortinajes de color verde, color muy habitual en los interiores decimonónicos, pero además en este caso asociado a los liberales desde los tiempos del Trienio¹⁶, en tanto que bustos y láminas representando a significativas personalidades y acontecimientos políticos se convertían en los anclajes significantes de este singular “teatro de la memoria”. El rechazo al mobiliario decorativo y de distinción habitual en los atiborrados interiores burgueses, puesto que en el salón sólo se mantuvieron una librería y una gran mesa, tuvo continuidad en la renuncia personal de Juana a cualquier atuendo embellecedor y a la moda, vistiendo hasta el final de sus días de riguroso luto. Con el simbolismo del color como primera clave, y la propia estampa de Juana, convertida en guardiana y custodia del recuerdo de Mina, cuyo retrato en miniatura portaba en un medallón colgado al cuello, los visitantes no podían dejar de percibir el carácter de templo-santuario de aquel denso y claustrofóbico lugar, tal como lo describe el testimonio de Santiago de la Iglesia:

“Reunía todas las noches en el salón del segundo piso de su casa de la calle Real de La Coruña, casi frente a la Aduana, a un corto número de personas de su intimidad... La tertulia empezaba a las nueve y terminaba a punto de las once: una somera biblioteca de caoba cubría los muros; gruesos cortinajes verdes caían sobre los huecos. Verde era la pantalla de una gran lámpara de aceite de luz tibia y brillante y verde era también el tapete de la larga mesa a cuya cabecera se sentaba la anciana condesa con sus amigos. Allí, a la izquierda del ama de la casa, conocí yo a Concepción Arenal. Ambas calcetaban, vestidas de negro, a la inglesa, sacos negros lisos y usaban mitones de seda”¹⁷.

Consagrado al recuerdo y adoración, para algunos necrófila, del héroe y mártir del liberalismo, fue deseo de Juana que el santuario-oratorio no se cerrara en torno a su mirada, sino que se mantuviera abierto para recibir visitas, incluso cuando la viuda no estaba presente en la casa, como ocurría durante las temporadas de verano y otoño en que se trasladaba a la quinta familiar de San Pedro de Nós. Sin caer en la interpretación como un acto de “locura de amor”, ajeno a la fuerte y severa personalidad de Juana, sí conviene valorar las actuaciones de la viuda como uno de esos casos en los que “el amor crea el espacio para el amor”¹⁸, aquí con las dimensiones de un espacio de culto y posesión, diseñado como una auténtica escena teatral iluminada por los principios del liberalismo al que ambos protagonistas consagraron su vida¹⁹.

-
- 16 En España, fue entre 1820 y 1823 cuando los liberales adoptaron este color para sus escarapelas, lazos y otros distintivos. Durán, *Los Vega*, p. 167.
 - 17 S. de la Iglesia, “Mis recuerdos de Concepción Arenal”, en *Concepción Arenal. La mujer más grande del siglo XIX*, F. Mañach, (ed.), Buenos Aires, Imp. de J.A. Alsina, 1907, pp. 209-217. Reproducido también por Durán, *Los Vega*, p. 168.
 - 18 J. Berger, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 49. Combinando la demostración de amor con la reivindicación política, nos encontraríamos más bien ante el deseo de defender la memoria de lo amado frente a las fuerzas adversas, de acuerdo con una de las líneas de interpretación fenomenológica expuestas por G. Bachelard, G., *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 28.
 - 19 Como certeramente ha destacado J.A. Durán, para la escritura de las que titulará *En honor de Mina. Memorias íntimas (1805-1834)*, Juana de Vega adoptó el enfoque de “mirar hacia su esposo desde su propia historia”. Durán, *Los Vega*, p. 15.

2. EN EL PALCO

“María estaba vestida de blanco, muy elegante, con su natural sencillez y riqueza. Desde el palco de Rosalía se la observaba mucho. La madre y la hija se hablaban por lo bajo cada vez que le dirigían los anteojos. Es singular; por más que trataban de buscar algo donde agarrar una suposición, no podían: ni estaba más pálida,

ni más colorada, ni más descuidada, ni más afectada en el vestir.

-¡Desengáñate, mamá, ni siente ni padece! –decía Amalia.

- Lo que yo te digo es que todavía no ha mirado para aquí una sola vez –contestaba Rosalía.

A mí no me engaña.

Pero en el palco había quien no desperdiciaba coyuntura de dirigir a la elegante mujer miradas oblicuas e intencionadas: miradas que buscaban también, y con ansia, un signo de desprecio o un rastro de dolor”

(Eulalia de Liáns –Fanny Garrido-, *Escaramuzas*, Madrid, 1885)



En el palco (*La Ilustración Española y Americana*, 1883, p. 164)

La importancia de las estrategias de la mirada en la arquitectura del siglo XIX alcanzó sin duda su mayor protagonismo en el teatro, en correspondencia con su condición de lugar principal de la cultura y el ocio de la burguesía. Como es conocido, esta clase dominante conservó en el siglo XIX la estructuración básica y organización de localidades de los teatros surgidos en el barroco, los teatros “a la italiana”, para afirmar su identidad

como grupo y mostrar, de forma patente, su preeminente posición social²⁰. Enlazando el acceso a la cultura con el disfrute de una actividad de prestigio que le permitía diferenciarse como clase de ocio²¹, la asistencia al teatro posibilitaba que, gracias a los pisos de palcos superpuestos, cada familia dispusiera de un pequeño dominio privado, salvaguardando la separación y parcelación espacial conveniente a cada célula social a través de los tabiques y mamparas divisorias²².

Fuera en los palcos de platea, con una mínima pero suficiente sobreelevación con respecto a las butacas de la platea, o especialmente en los niveles de los palcos del primer piso, las localidades consideradas principales, y por ello las acaparadas por las familias de mayor fortuna de cada ciudad²³, las protagonistas indiscutibles de este complejo espacio de sociabilidad eran las mujeres. Al margen de los antecedentes en el Antiguo Régimen, en el siglo XIX se pueden rastrear numerosas expresiones que corroboran el reconocimiento de esta situación, desde el escritor Stendhal con su identificación del teatro como “piédestal des femmes”, en el sentido de proporcionarles la ventaja de una posición que favorecía la admiración, al arquitecto Charles Garnier, responsable del diseño de la pomposa Ópera

-
- 20 La lectura sociológica de los teatros del siglo XIX ha sido desarrollada en aportaciones como las de H. Leclerc, “La scène d’illusion et l’hégémonie du Théâtre à l’italienne”, *Histoire des spectacles*, G. Dumur, (dir.), *Encyclopédie de la Pléiade*, vol. XIX, Brugges, Gallimard, 1965, pp. 581-624; R. Demarcy, *Éléments d’une sociologie du spectacle*, Paris, Union Générale d’Editions, 1973; y Th. Adorno, “Histoire naturelle du théâtre”, *Musique en Jeu*, 14 (1974), pp. 3-11. Entre las aproximaciones para ámbitos nacionales, debemos destacar en el caso de Italia a C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Roma, Editori Laterza, 1991; Inglaterra, con V. Glasstone, *Victorian and Edwardian Theatres: An Architectural and Social Survey*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1975; para España, A. L. Fernández Muñoz, “Espacios de la vida social: los «otros espacios» de la arquitectura teatral” en *Arquitectura Teatral en España*. Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Dic-1984/Ene-1985, Madrid, MOPU, 1985, pp. 64-75; y en cuanto a los teatros gallegos, las consideraciones que ya aportamos en J. A. Sánchez García, *La arquitectura teatral en Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996, pp. 358-367.
- 21 Manteniendo costumbres heredadas del Antiguo Régimen, los burgueses mostraban así su condición de actores principales de la vida civil, en un lugar específicamente concebido para rendir homenaje a su público, tal como en su momento destacó G. Banu, *Le Rouge et Or. Une poétique du théâtre à l’italienne*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 59-66 y 77 a 89. Sin experimentar grandes variaciones en el tránsito del siglo XIX al XX, la frecuentación del teatro “burgués” ha seguido contándose entre las prácticas consideradas socialmente distinguidas, de manera que la asistencia a los espectáculos teatrales, con todos los preparativos necesarios que implica, podría englobarse en dos de las categorías de consumos establecidas por Bourdieu como distintivos de la clase dominante: cultura y gastos de presentación de sí mismo y de representación. P. Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998, p. 182 y 267-271.
- 22 Con ello se producía una curiosa y paradójica convivencia entre lo público y lo privado, puesto que dentro de un recinto colectivo se admitía la temporal utilización de los palcos como espacios privados, sobre todo a través del sistema de abonos por temporadas, puesto que la más elitista situación de los palcos en propiedad se reducía a grandes salas como la Fenice, la Scala o el Liceo de Barcelona.
- 23 La competencia suscitada entre las familias para reservar estos palcos daba lugar, en ocasiones, a la necesidad de acudir al empeño de enseres y ajuar doméstico para afrontar el abono a una temporada que, traspassando otra vez del ámbito privado al público, venía exigido como signo distintivo del poder económico y la estabilidad familiar. Sobre esta dimensión de la asistencia al teatro como afirmación de estatus y fortaleza pecuniaria, sirviendo para que las principales familias conservaran su estima e impresionaran al resto de congregados, véase la aplicación de la categoría de “consumo ostensible” por Th. Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, p. 93.

de París, cuando afirmaba que las mujeres debían ser las joyas de aquella nueva sala²⁴. De acuerdo con ello, las mujeres siguieron disfrutando de las sillas delanteras de cada palco, las que propiciaban la más conveniente puesta en escena en el marco de aquellas localidades de distinción, mientras que los hombres se situaban en posiciones retrasadas hacia el fondo²⁵. Más allá de los códigos de caballerosidad que obligaban a ceder las localidades con mejores condiciones, los hombres aceptaban de buen grado una ubicación que les permitía presentarse como protectores de las mujeres, puesto que no se puede olvidar que la concurrencia de éstas al teatro se realizaba habitualmente en familia²⁶. Sin embargo, la evidente intención de mantener una discreta “vigilancia”, afirmando la superioridad y dominio masculino sobre la mujer, generaba en realidad un marco de exposición poco controlable, en el que, al solemnizar de tal modo su presencia en el palco, las mujeres se mostraban abiertamente a los ojos de todo el público congregado en la sala²⁷.

-
- 24 Stendhal, *De l'amour*, Paris, 1822, p. 47; Ch. Garnier, *Le nouvel Opéra de Paris*, Paris, Librairie Générale de l'Architecture, 1881, pp. 139-154 (reed. Paris, Eds. du Linteau, 2001). En relación con esta condición de la mujer como ornamento de la sala, las reflexiones sobre el ideal de femineidad y las características de la belleza pecuniaria y cultural establecidas por los hombres han sido analizadas por Veblen como otro signo más, puesto al servicio de la afirmación y reputación de las clases altas como clases de ocio. Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, pp. 154-156.
- 25 En este espacio público-privado del palco, desde los teatros del barroco se admitía que la mujer podía recibir amistades o aceptar presentaciones, reproduciendo, hasta ciertos límites, las prácticas del salón de su casa. Además de las observaciones contenidas en la bibliografía de la nota nº 20, véase también A. M. Fugier, “Los ritos de la vida privada burguesa”, en *Historia de la vida privada*. Vol. 4. *De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, Ph. Ariès, y G. Duby, (coords.), Madrid, Taurus, 1989, p. 214.
- 26 Paralelamente, la situación de segregación de las mujeres hacia el ámbito doméstico condujo a excluirlas, si no estaban acompañadas, del acceso a cafés, casinos y otras sociedades de recreo, con la excepción de las sociedades de beneficencia y los progresistas liceos artísticos y literarios, lo que se mantuvo hasta finales de siglo, de acuerdo con la división y organización sexual de roles imperante. Véase al respecto J. Wolff, “The Culture of Separate Spheres: The Role of Culture in Nineteenth-Century Public and Private Life”, in *Culture of Capital: Art, Power and the Nineteenth-Century Middle Class*, J. Seed, J. Wolff (eds.), Manchester University Press, 1988; G. Pollock, “Modernity and the spaces of femininity”, in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, London and New York, Routledge, 1988, pp. 70-126; D. Epstein Nord, *Walking the Victorian Streets: Women, Representation, and the City*, Ithaca, Cornell University Press, 1995; y en cuanto a la situación en España: F. Villacorta Baños, “La vida social y sus espacios”, en *Los fundamentos de la España liberal (1834-1900)*. Historia de España Menéndez Pidal, Vol. XXXIII, A. Fernández (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 661-725; y los trabajos de M.-C. Lécuyer, “Algunos aspectos de la sociabilidad en España hacia 1840”, *Estudios de Historia Social*, 50-51 (1989), pp. 145-159; “Femmes et sociabilité au XIXe siècle: le cas des liceos”, en *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIXe-XXe siècles)*, D. Bussy Genevois (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 31-49.
- 27 De hecho, por este motivo se puede compartir la acertada definición de George Banu del teatro como “scène des femmes”. Banu, G., *Le Rouge et Or*, p. 130. Frente a la reclusión tras los muros del hogar, en el palco las mujeres disfrutaban de una extraordinaria oportunidad de exhibirse y hacerse ver, acaparando el mayor protagonismo en el conocido espectáculo social del “ver y ser vistos” desarrollado en los teatros, con el público convertido en espectador y actor a la vez. Por ello, y en relación con la mirada, en estas circunstancias se producía un vuelco total con respecto a la condición burguesa de la mujer “oculta”, aspecto sobre el que polemizó ya en el siglo XVIII Rousseau en su conocida crítica hacia los vanidosos hábitos de asistencia a los espectáculos, contenida en la carta dirigida a D'Alembert publicada en 1758: “rechercher les regards des hommes c'est déjà s'en laisser corrompre... Tout femme qui se montre se déshonore”. Marshall, D., “Rousseau and the State of Theater”, *Representations*, 13 (winter 1986), pp. 84-114.

Crítica observadora de las convenciones sociales burguesas, la escritora Francisca González Garrido –Fanny Garrido, aunque también acostumbraba firmar como Eulalia de Liáns– introdujo en su novela autobiográfica *Escaramuzas* (1885) varios episodios que subrayan la importancia de las miradas, no por casualidad desarrollados en el interior del teatro de Marineda, nombre ficticio ideado por su amiga la también escritora Emilia Pardo Bazán, bajo el que se esconde la ciudad de A Coruña. Gracias a las condiciones de visibilidad que permitía la permanente iluminación de las salas²⁸, los espectadores “actuaban” también como protagonistas de un espectáculo social, entablando el mudo lenguaje visual que propiciaba la estructuración interior de los recintos teatrales. Por supuesto era desde la multiclasista platea, en la que se concentraban preferentemente los varones solteros, de donde partía muchas veces el complejo y ritualizado juego de miradas que tenía por destinatarias a las jóvenes que ocupaban las delanteras de los palcos principales. En este caso, mirar desde la platea hacia los palcos equivalía a enlazar visualmente un espacio que todavía arrastraba el eco de las plazas públicas con la arquitectura de aquellos peculiares balcones colgados de la paredes de la sala, por lo que, aún tratándose de un recinto cerrado, se estaban recreando las condiciones de una ciudad, ciudad interior en la que ahora sí se admitía la mirada directa del hombre, enfocada hacia el disfrute de las mujeres²⁹.

Al igual que en la situación generada entre la muchedumbre de una plaza, el anonimato proporcionado por las filas de butacas permitía a los hombres lanzar sus miradas para iniciar las escaramuzas de galanteo o *flirt* esenciales en el amor juvenil, primeras balizas de un itinerario perfectamente señalizado hacia otros juegos amorosos con los que afianzar la relación³⁰. Como protagonistas de la mirada que, sin ningún tipo de barreras, podían dirigir hacia las mujeres, estas podían ser observadas y estudiadas a gusto, pasan-

-
- 28 Conviene recordar que hasta finales del siglo XIX se mantuvo la costumbre de desarrollar las representaciones con las luces de las salas encendidas, en una práctica que sólo comenzó a declinar a partir de 1876, gracias a las condiciones impuestas por Wagner para las representaciones en el teatro de Bayreuth; por ello el mundano juego/espectáculo de “ver y ser vistos” no se limitaba a los momentos previos y posteriores a la función, sino que podía tener lugar durante el transcurso de la misma, y siempre bajo los cambiantes efectos de los sistemas de iluminación empleados, primero con velas y más tarde con gas. A. Hyatt Mayor, “Carpentry and Candlelight in the Theater”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1/6 (Feb. 1943), pp. 198-203; B. Thaon, “L’éclairage au théâtre”, *Histoire de l’Art. Architecture et Arts du spectacle*, n° 17-18, 1992, pp. 31-43 ; S. Pearl, “Building beauty: physiognomy on the gas-lit stage”, *Endeavour*, 30 (2006), pp. 84-89.
- 29 A partir de las sugerencias de Walter Benjamin, Carlson ha desarrollado los antecedentes de la teatralización del paisaje urbano, abarcando las conexiones con la arquitectura externa hasta los espacios interiores y decoración, para desembocar en una lectura semiótica de la ya citada Ópera de París como máxima expresión de la estética burguesa: M. Carlson, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- 30 Corbin recoge la adecuada expresión “caricias de los ojos”, tomada del psiquiatra francés Auguste Forel, para referirse a estos juegos burgueses de miradas. Corbin, A. “La relación íntima o los placeres del intercambio”, en *Historia de la vida privada...*, pp. 552-553. Por otra parte, la analogía entre la platea teatral y las plazas urbanas puede vincularse al análisis sobre la representación artística y control visual de las mujeres en los espacios públicos de la ciudad del XIX abordado por Pollock, “Modernity and the spaces of femininity”.

do de este modo de la curiosidad a la búsqueda de un placer visual en el que, en términos freudianos, la persona mirada se convertía en objeto de deseo³¹.

Ahora bien, en el ámbito de las salas teatrales el reparto simbólico de roles no resultaba tan claramente escindido entre lo masculino como activo y lo femenino como pasivo. Concedoras del valor de aquel momentáneo protagonismo, las mujeres se preparaban concienzudamente para su asistencia al teatro, no sólo por el interés que podían despertar en las miradas masculinas, sino también por la competencia con el resto de las mujeres congregadas a la hora de captar aquellas mismas miradas. Por lo tanto, vestidos, peinados, maquillaje y adornos eran cuidadosamente seleccionados para la puesta en escena que debía tener lugar en los palcos, desde los que las mujeres no se limitaban a sostener la mirada de los hombres sino que, con el pertinente disimulo, podían intercambiar miradas o realizar los guiños, gestos y cambios de postura que debían alentar aquel mudo sistema de comunicación³². De este modo, la mujer alternaba el rol de ser mirada con el gusto por mostrarse³³ y, ocasionalmente, aceptar la reglas del juego amoroso, accionando los gestos necesarios para explotar la libertad que propiciaba el permisivo contexto del teatro.

Por otra parte, los intercambios de miradas debían atender otro posible nivel de interacción visual, superponiendo a la directa mirada masculina una mirada “oblicua”, esta vez exclusivamente femenina. Como bien se recoge en el texto introductorio de Fanny Garrido, no era menos esencial detectar las miradas y gestos que podían traslucir los pensamientos e intenciones de las otras mujeres, en especial cuando se intuía que podían ser rivales a la hora de despertar el interés de un hombre. Con ello se ampliaba el campo de batalla visual

-
- 31 En su relato *La femme comme il faut* (1840), Balzac caracteriza a la protagonista cuando asiste a una función teatral como si fuera una golosina ofrecida a los ojos encantados del espectador. Enlazando ese goce visual con las teorías de Freud y Lacan sobre la fascinación y el placer de mirar a otras personas, Laura Mulvey propuso en su momento, aunque aplicado al género cinematográfico, un provocador y crítico marco para analizar la forma en que la mirada voyeurística masculina proyecta sus fantasías sobre la figura femenina. L. Mulvey, *Placer Visual y Cine Narrativo*, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo-Fundación Instituto Shakespeare-Instituto de Cine y RTV Department of Spanish&Portuguese, University of Minnesota, 1998 -publicación original: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16/ 3 (1975) pp. 6-18.
- 32 Al conocido papel del abanico, utilizado sutilmente como pantalla para ocultar el rostro o abiertamente como medio para traslucir estados de ánimo y mensajes, habría que añadir los guantes, pañuelos y ramos de flores, entre otros complementos femeninos. Al respecto pueden consultarse M. von Boehn, *Accesorios de la moda: encajes, abanicos, guantes, manguitos*, Barcelona, Salvat, 1950; Wheatley, I., *The language of the fan*. Exhibition at Fairfax House, July 1st to October 31st, York Civic Trust, York, 1989.
- 33 Teniendo en cuenta los preparativos femeninos, es conveniente indicar el paralelismo con la connotación de “ser-mirada-idad” (to-be-looked-at-ness), planteada por L. Mulvey para aquellas situaciones cinematográficas en las que las mujeres son miradas y exhibidas a la vez, con su apariencia fuertemente codificada para causar un impacto erótico, de nuevo al servicio del deseo masculino. Mulvey, L., op. cit., p. 10. Igualmente se puede relacionar esta imagen femenina sobre la que se proyectan unas fantasías sexuales con el mito del amor basado en el reconocimiento, en el que juega un papel esencial la mirada, tal como lo plantea R. Barthes para la figura literaria de Margarita Gautier, la Dama de las Camelias, contraponiendo el amor burgués y apropiativo de Armando a una pasión femenina originada enteramente a través del reconocimiento –en origen siempre visual- por el otro, R. Barthes, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI editores, 1980, pp. 184-187.

desplegado en las salas de teatro, ahora bajo una codificación femenina de lo que podían revelar, o no, las miradas que se dirigían entre sí las ocupantes de los palcos.

Dirigidas por los hombres a las mujeres, o bien entre éstas, las relaciones visuales establecidas dentro de los teatros se valían en muchas ocasiones de instrumentos auxiliares como los anteojos y binoculares, auténticos objetos-ojo de acuerdo con su función para enfocar y concentrar las miradas. De manera similar a los estereóscopos y otros aparatos ópticos del siglo XIX, su uso formaba parte, reforzándolo, de un régimen de percepción visual caracterizado por la subjetividad y el deseo de posesión de lo mirado³⁴, fenómenos a enmarcar dentro de lo que Lowe definió como el “campo burgués de la percepción”³⁵.

Sin embargo, conviene matizar y situar correctamente la dimensión y rol de las mujeres en todo el juego de miradas desarrollado en los teatros. Teniendo en cuenta que nos encontramos ante una situación marcada por la “teatralización”³⁶, en la que los espectadores se convertían momentáneamente en actores, las estrategias visuales, al igual que ocurría dentro de la escena, se encontraban fuertemente condicionadas por el marco que las acogía. Por ello es necesario atender a la formalización arquitectónica del lugar que favorecía estas miradas, puesto que, lejos de tratarse de un ámbito neutro, al contrario de lo que la representativa muestra urbana allí congregada podría sugerir, la construcción de las salas teatrales dependía en gran medida de la mirada masculina y su enfoque preferente hacia las mujeres. Tratándose de un espacio cerrado, con los componentes de ilusión e irrealidad que la propia actividad escénica imponía, las variadas formas de las salas teatrales, desde el semicírculo a la elipse pasando por la herradura, no sólo permitían incrementar el aforo y consiguiente margen de beneficio económico, sino que además estimulaban y direccionaban el intercambio de miradas entre los ocupantes de las distintas localidades, especialmente hacia unos palcos tan estrechamente ligados a la ya indicada imagen especular de la ciudad.

34 El paso de la percepción objetiva de la cámara oscura a la subjetiva de los nuevos aparatos ópticos desarrollados en el primer tercio del siglo XIX, simbolizando los nuevos medios de “posesión ocular” masiva, ha sido analizado por J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA), MIT Press, 1992, pp. 118-127; y haciendo énfasis en la pulsión de la experiencia visual a partir de la identificación espectador-artista en R. Krauss, “The im/pulse to see”, en *Vision and Visuality* (Foster, H. ed.), Seattle, Bay Press, 1988, pp. 51-75.

35 De acuerdo con su análisis de base marxista, los sistemas de conocimiento visual son interpretados en su dimensión al servicio de los intereses de clase de la burguesía triunfante. D. M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 41-42. Extendiendo la importancia de la visión a horizontes tan diferentes como la literatura, el arte, la higiene o las alucinaciones, cabe destacar el estudio de K. Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, New York, Cambridge University Press, 2000.

36 Duvignaud aplicaba este concepto tanto al teatro como a las ceremonias sociales donde los asistentes desempeñaban sus papeles de acuerdo con un guión o libreto no modificable, e incluso aquellos otros actos colectivos no ceremoniales o anticeremoniales. J. Duvignaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 11-13. En torno a la teatralización e importancia de la representación social en la arquitectura decimonónica, incluyendo esclarecedoras citas de Ch. Garnier sobre la condición del público como actor-espectador, véase específicamente K. Harries, “Theatricality and Re-Presentation”, *Perspecta. Theater, Theatricality, and Architecture*, 26 (1990), pp. 21-40.

Conocedores de estas prácticas sociales y visuales, los arquitectos y decoradores que definían el diseño de las salas teatrales asumían en todas sus implicaciones el papel reservado a las mujeres, aun a costa de compartir y restar protagonismo al espacio escénico de la representación. Dando continuidad al homenaje a la “mirada del Príncipe” latente en toda la tipología del teatro a la italiana³⁷, esta matriz visual explica hasta qué punto las salas de los teatros se moldeaban como lugares cuidadosamente orquestados para la aludida puesta en escena de las mujeres, las únicas que con su presencia podían llenar el vacío de los palcos y, sobre todo, satisfacer las miradas de los hombres. Junto a la similitud ya apuntada con los balcones urbanos, la selección de los recursos decorativos, y la misma iluminación de las localidades principales, buscaban destacar esta presencia femenina al emplear y combinar los dorados de las molduras con la superficie nacarada de los antepechos de los palcos y, de manera especial, el fondo rojo de tapicerías y cortinajes, con la intención de resaltar al máximo los rostros y vestidos de las mujeres. Siglos de experiencia en la decoración de las salas teatrales desembocaron en el XIX en una selección cromática basada este protagonismo del rojo y el oro sobre los tonos claros de los palcos, desestimando otras combinaciones que enviaran reflejos desagradables y deslucieran el aspecto de sus ocupantes. En sus escritos, redactados durante el desarrollo de las obras de la Ópera de París, el arquitecto Charles Garnier argumentaba esta defensa del oro y el rojo como colores dominantes en las salas teatrales al explicar el efecto de vida, frescor y salud logrado a través de los reflejos rosados generados en los rostros femeninos, irradiando sensualidad, haciendo brillar los ojos o destacando el blanco de los bustos y los vestidos³⁸. Por lo tanto, no puede ser más explícita la función de las salas teatrales, y especialmente sus palcos, como expositores para la puesta en escena de un público femenino que así cumplía con el objetivo prioritario de satisfacer el deseo de goce visual de los hombres.

De acuerdo con esta lectura de los patrones que moldeaban estos espacios construidos para el placer visual³⁹, la mirada masculina aporta también otra clave para comprender la verdadera naturaleza e intención de los recursos decorativos desplegados en las

37 A partir de la concepción de la escena como “caja mágica”, la aplicación de los principios de la perspectiva geométrica a los decorados determinó el emplazamiento del punto focal de acuerdo con la ubicación de la localidad más privilegiada, el palco real, coincidiendo así la ilusoria pirámide visual con la mirada u “ojo del príncipe”, como ya en su momento estableció G.R. Kernodle, *Perspective in the Renaissance Theatre. The pictorial sources and the development of scenic forms*, Yale University Press, 1937; y *From Art to Theatre*, University of Chicago Press, 1944. En la misma línea pueden verse los argumentos de Duvignaud (*Sociología del teatro*, pp. 222-232) al considerar la caja cerrada de la escena “a la italiana” como un instrumento estético esencial a las monarquías, todo ello en el fondo enraizado en la vieja relación geometría-oligarquía, basada en proporciones de desigualdad, recordada por M. Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 18.

38 Se completaba así la significación de su símil al comparar las mujeres como joyas del teatro. Con un trasfondo simbólico alusivo al poder y la riqueza, el oro se combinaría con el rojo, color de la pasión y exaltación romántica, generando esos efectos saludables, en contraste con el carácter enfermizo de tonos como los verdosos: “Ce reflet rosé qui procure un effet de fraîcheur et de santé”. Ch. Garnier, *Le Théâtre*, Paris, Lib. Hachette 1871, pp. 174-176.

39 A. Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1982, pp. 175-176. Las expresiones de la misma época decimonónica son sobradamente elocuentes sobre la condición de los teatros como templos del

salas teatrales⁴⁰. Las pinturas, dorados, papel pintado, tapicerías, cortinajes y lámparas reunidas en esta “obra de arte total” no sólo tenían por fin compensar el desangelado efecto de una sala vacía⁴¹, sino que simbólicamente deben ser interpretados como una especie de maquillaje, desde luego en total concordancia con la caracterización de las salas como espacios femeninos⁴². En el fondo se puede rastrear y reconocer el mismo objetivo cosmético de enmascarar y aparentar, puesto que tras la suntuosa apariencia decorativa de estos teatros se escondía la prosaica realidad de las sencillas estructuras de madera –vigas, rastreles, cuadernas– que constituían la armazón de los diferentes niveles de palcos, recubriéndose hacia la sala con forros de tablas o incluso las más baratas soluciones de barrotillo⁴³. Con su superficie sensualmente incurvada, los antepechos de los palcos se revestían luego de escayolas, pinturas, dorados y barnices, convirtiéndose, por lo tanto, en otro decorado, no menos ficticio que las ligeras carpinterías de los bastidores, practicables y otros accesorios forrados de tela empleados en la escena⁴⁴. Como resultado, esta exten-

placer, desde la conocida definición de la Ópera de París como “cathédrale mondaine de la civilisation” por Théophile Gautier, a la genérica del edificio teatral del XIX como “monument du loisir” por el arquitecto Emile Trélat, para quien estos recintos debían ser cómodos, pero sobre todo agradables y atractivos. E. Trélat, *Le théâtre et l'architecte*, A. Mored (ed.), Paris, 1860, p. 113.

- 40 Aunque hasta la fecha han sido escasas las aportaciones a esta cuestión, hemos de destacar las interpretaciones iconográficas y estilísticas establecidas para los teatros franceses en los trabajos de Pierre Vaisse: “Le décor peint des salles de spectacles” en *Monuments Historiques de la France. Architecture du Spectacle*, 4 (1978), pp. 66-75; y “Le décor peint dans les théâtres (1750-1900): Problèmes esthétiques et iconographiques”, en Victor Louis et le théâtre. *Scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIIIe et XIXe siècles* (VV.AA), Paris, Editions du CNRS, 1982, pp. 153-167.
- 41 Es muy elocuente que, por lo que respecta a las características tipológicas y constructivas de los teatros a la italiana, la compleja y rica tratadística sobre temas acústicos y sociopolíticos desarrollada en el XVIII se viera sucedida, desde mediados del XIX en adelante, por una serie de obras que, partiendo de la aceptación general del modelo de teatro a la italiana, sistematizaron todos sus elementos y principios, con creciente peso de los estéticos: A. Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885; A. Gosset, *Traité de la construction des théâtres*, Paris, Lib. Polytechnique Baudry et Cie, 1886; E. O. Sachs, *Modern Opera Houses and Theatres*, London, B.T. Batsford, 1892; G. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre, la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, 1893; P. Paraf, *Les métiers du Théâtre*, Paris, Lib. Octave Doin, 1923; hasta concluir en la más reciente de A. Roy, *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne*, Paris, Foundation Beaumarchais, 1992.
- 42 De manera similar, para las moradas victorianas se ha señalado, más allá de la diferenciación sexual entre espacios destinados a los hombres y mujeres, un paralelo proceso de feminización del hogar como “woman's place”: W. Rybczynski, *La casa: historia de una idea*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 74-75; A.T. Friedman, *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, New York, H.N. Abrams, 1998; y L. Walker, “Home Making: An Architectural Perspective”, *Signs*, 27/ 3 (Spring 2002), pp. 823-835.
- 43 Anteriormente ya Angel Luis Fernández había señalado el “carácter artificioso” presente en la arquitectura teatral desde finales del Renacimiento. Fernández Muñoz, A. L., “Espacios de la vida social”. Sobre el mismo tema, véase un primer desarrollo de estas consideraciones en J. A. Sánchez García, “Un decorado para la representación social. La dimensión escenográfica de la arquitectura teatral española”, en *Congreso Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: el siglo XIX*, Instituto de Arquitectura Juan de Herrera-Fundación Cultural Santa Teresa, Ávila, 29 y 30 de septiembre y 1 de octubre de 1995 (en prensa).
- 44 Puede comprobarse este paralelismo con las técnicas empleadas por los carpinteros maquinistas de escena en la obra de M. J. Moynet, *L'envers du théâtre*, Paris, Hachette, 1873 (edición española *El teatro por dentro. Maquinaria y decoraciones*, Barcelona, Biblioteca de las Maravillas, 1885), pp. 126 y ss.

sión de los recursos escenográficos a los atributos de lo construido no dejaba de presentar evidentes similitudes con la citada aplicación de un maquillaje, término que precisamente tuvo su origen –“maquillaje”– en la jerga teatral empleada por los actores franceses del XIX, lo cual también ayuda a comprender mejor la coincidencia entre los tonos claros de los antepechos de los palcos y la palidez y aclaramiento cutáneos buscados paralelamente por las mujeres, de manera que resaltaran convenientemente tanto los vestidos como los brillos de joyas y otros adornos. Al servicio de una mirada que se recreaba, sin pretender traspasarla, en aquella apariencia superficial, la fragilidad compartida por los palcos y sus ocupantes se podría igualmente comparar con el aspecto de las muñecas de porcelana de la época, de nuevo revistiendo un elemental esqueleto con una ilusión visual de vida, en el fondo no tan distante del propio aspecto de las mujeres-joyas que las miradas de los hombres construían en aquella escena.

3. EN LA GALERÍA

“En horas semejantes la calle Mayor ofrecía imponente aspecto. Las altas casas, defendidas por la brillante coraza de sus galerías refulgentes, en cuyos vidrios centelleaba la luz de los faroles, estaban cerradas, silenciosas y serias. Algún lejano aldabonazo retumbaba allá... en lo más remoto, y sobre las losas el golpe del chuzo del sereno repercutía majestuoso.

Amparo se detuvo ante la casa de los Sobrados. Era ésta de tres pisos, con dos galerías blancas muy encristaladas, y puerta barnizada, en la cual se destacaba la mano de bronce del aldabón. Y entre el silencio y la calma nocturna, se alzaba tan severa, tan penetrada de su importante papel comercial, tan cerrada a los extraños, tan protectora del sueño de sus respetables inquilinos, que la Tribuna sintió repentino hervor en la sangre, y tembló nuevamente de estéril rabia, viendo que por más que se deshiciese allí, al pie del impasible edificio, no sería escuchada ni atendida”

(Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, 1882)



En la galería (Tarjeta postal, La Coruña, 190?. Archivo autor)

De vuelta al ámbito doméstico, otros interesantes matices en la relación entre la mirada y la arquitectura decimonónica se pueden localizar en el espacio de las galerías y miradores que, como peculiar solución arquitectónica, durante aquella centuria se generalizaron en las viviendas urbanas de localidades como A Coruña y Ferrol, extendiéndose luego por toda Galicia e incluso ciertos puntos de la costa cantábrica y norte de España. Con sus cierres de madera y cristal para ganar una pieza habitable adelantada al plano de fachada de un edificio, estas ligeras galerías acristaladas proporcionaban una eficaz protección y aislamiento climáticos, lo que, unido a la abundante entrada de luz, fueron sin duda motivos sobrados para su rápido éxito en una zona de clima tan húmedo como la costa más noroccidental de la Península. Paralelamente, la circunstancia de que estas galerías fueran adoptadas por las mujeres como espacios en los que desarrollar variadas tareas domésticas, resguardando su privacidad pero sin renunciar a la vez a observar lo que ocurría en la calle, sustentaron todo un variado abanico de sugerentes posibilidades en la relación visual de las viviendas con el exterior.

Surgidas a finales del siglo XVIII en probable conexión con los trabajos de construcción naval desarrollados en el gran Arsenal de Marina de Ferrol⁴⁵, la clave fundamental para el éxito de las galerías radicó en la posterior aparición de fábricas locales de vidrio plano⁴⁶, con lo que se pudo lograr el abaratamiento de la producción y consiguiente extensión de su uso. Los primeros testimonios sobre su aparición, localizados en los últimos años del siglo XVIII⁴⁷, demuestran que tanto las galerías extendidas a todo el ancho

45 Parece evidente que las ventanas de guillotina y los cierres acristalados de los castillos de popa de los grandes navíos de guerra, tal como en su momento apuntó Rodríguez-Villasante, aportaron todos los elementos técnicos necesarios para el origen de la galería. J. A. Rodríguez-Villasante Prieto, "Génesis de las tipologías arquitectónicas", en *El Barrio de la Magdalena del Ferrol*, S. Tarragó Cid (coord), Vigo, COAG, 1980, pp. 81-82. De hecho, es plausible suponer que algún avisado maestro de obras, de los muchos contratados para las obras de construcción vinculadas a las instalaciones del Arsenal, cayera en la cuenta de la utilidad de esta solución para cerrar los tradicionales balcones abiertos en las fachadas de las viviendas. En esta misma línea de interpretación se ha situado también el, hasta la fecha, estudio más exhaustivo sobre las galerías: J. Fernández Madrid, *La galería en Galicia como elemento de la arquitectura del agua*, Universidade da Coruña, 1992, pp. 155-159.

46 Superados los años finales del XVIII, cuando las planchas de vidrio liso eran importadas de Alemania, el comerciante Juan Antonio del Adalid promovió en la ciudad de A Coruña en 1828 la creación de una primera fábrica de "cristal blanco", sustituida en 1850 por la más ambiciosa fábrica *La Coruñesa*. Por su gran producción se explica que fuera particularmente en esta población donde la galería llegó a caracterizar de manera más determinante la fisonomía urbana. A. Meijide Pardo, "La primera industria coruñesa del vidrio (1827-1850)", *Revista del Instituto José Cornide*, 10-11 (1974-75), pp. 143-201.

47 De nuevo en la ciudad de A Coruña, las actuaciones de la Junta de Policía Urbana certifican que a la altura de 1796 ya estaban generalizados "los que llaman miradores con cristales". Pese a la orden de proceder a su destrucción, la presión de los vecinos obligó a tolerar su presencia, inicialmente siempre que se tratara de casos en los que se sustituyera a uno de los balcones de celosía o "balcones de palo con celosías", también llamados confesionarios, que era forzoso derribar. Detalles que ya dimos a conocer en nuestro trabajo J. A. Sánchez García, "La Ilustración y los cambios de un espacio urbano: la zona de la Marina-Puerta Real en A Coruña" en *Estudios sobre Patrimonio Artístico. Homenaje del departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. M^a del Socorro Ortega Romero*, M.D. Barral Rivadulla, y J. M. López Vázquez (coords.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 443-507.

de una fachada como los miradores acristalados para cerrar balcones de un único vano sustituyeron progresivamente por sus ventajas de aislamiento y luminosidad a soluciones como los balcones cerrados con tupidas celosías de madera, pero también a los balcones abiertos, tanto con balaustres de madera como de forja, de los que de hecho han subsistido muy pocos ejemplos.

Pese a que la denominación de galerías no se generalizó hasta las primeras décadas del siglo XIX⁴⁸, lo que sí resulta incuestionable es su temprana vinculación con las mujeres. Ya fuera en la solución de miradores acristalados para ubicar, normalmente por parejas, en lugar de los balcones ante el piso principal en la fachada delantera de una vivienda, como en la solución de las galerías corridas ocupando todo el ancho de uno de los pisos, nueva versión de las solanas, tanto en los últimos niveles de esa misma fachada como en todos los pisos de las fachadas traseras, estos espacios fueron objeto de una rápida apropiación por las mujeres, que encontraron en ellos unos discretos y cómodos lugares para realizar tareas domésticas, sobre todo las de costura, pero también la lectura de libros, juegos de los niños, cuidado de plantas y pájaros... Certificando estos usos femeninos, la guía inglesa para viajeros en España de Richard Ford anotaba que en A Coruña: “The balconies with glazed windows are the favourite boudoirs of the women”⁴⁹. La comparación con un *boudoir*, con la significación de espacio íntimo y privado contiguo a las alcobas de las mujeres que este término arrastraba desde el siglo XVIII, constituye una prueba de la percepción de estos miradores y galerías como ámbitos específicamente ligados a las mujeres, cuestión a enmarcar en el proceso más general de feminización de la arquitectura y decoración de la casa⁵⁰, pero aquí quizás no del todo ajeno a la grácil y

48 La primera mención se localiza en un testimonio del arquitecto de la ciudad de A Coruña, Melchor de Prado y Mariño, a causa de un litigio por una galería construida en la Casa de Correos en 1833. El interesante documento, en el que de nuevo se remonta su origen a finales del XVIII, fue dado a conocer por J. Naya Pérez, *Noticia histórica de las galerías coruñesas y relación de arquitectos de La Coruña desde que se creó el cargo hasta el presente*, La Coruña, Instituto José Cornide, 1965. Es muy revelador que, además del significado como “pieza larga y espaciosa adornada de muchas ventanas, o sostenida por columnas o pilares, que hay en los palacios, para pasearse o colocar cuadros y otras preciosidades” – similar al italiano *galleria* o al francés *galerie* –, con el que figura en los diccionarios de la Academia de la Lengua entre los siglos XVIII al XIX, en la edición de 1852 se introduzca ya el significado de “Corredor descubierto o con vidrieras que da luz a las piezas interiores en las casas particulares”; anteriormente, y en relación con su indicado origen, la única acepción relacionada era la de “cada uno de los balcones de la popa de un navío” que aparece en la edición del diccionario de 1822.

49 R. Ford, *Handbook for Travellers in Spain, and Readers at Home. Describing the Country and Cities, the Natives and their Manners; the Antiquities, Religion, Legends, Fine Arts, Literature, Sports and Gastronomy; with Notices on Spanish History*, London, J. Murray, 1845, p. 593. Casi en los mismos términos se pronunciaba, poco más tarde, la francesa guía del viajero en España y Portugal de Richard&Quéén, al destacar en 1850 la abundancia de miradores acristalados en la calle de San Andrés: “dont les maisons de granit sont ornées de balcons vitrés, qui forment une sorte de boudoir”. Richard&Quéén, *Guide du voyageur en Espagne et en Portugal*, Paris, L. Maison Librairie, 1850, p. 561. En adelante, las descripciones y guías de la ciudad, tanto de autores foráneos como locales, incidirán siempre en la presencia de las galerías como una de las señas de identidad de la arquitectura coruñesa, como se puede comprobar en las obras de Fulgoso, Rey Escariz, Álvarez Insua, Meakin, Lloyd Evans, Aub y Jürgens entre otros.

50 B. Gordon, “Woman’s Domestic Body: The Conceptual Conflation of Women and Interiors in the Industrial Age”, *Winterthur Portfolio* 31/4 (1996), pp. 281-301; J. Kinchin, “Interiors: Nineteenth-

alegre apariencia lograda a través de la combinación del cristal con las blancas carpinterías, pronto embellecidas además con artísticas tallas y moduras.

De este modo, gracias a los miradores y galerías dispuestos en las fachadas principales de las viviendas las mujeres pasaron a disfrutar de un cómodo y atractivo espacio para soportar las largas y tediosas horas de permanencia en el hogar. Aprovechando la generosa entrada de luz y el confortable efecto de acumulación de calor en invierno y sombra en verano, las tareas de costura podían prolongarse allí hasta las últimas horas de la tarde, lo que explica que el formato de los miradores acristalados fuera también conocido localmente como “costureros” y “quitapesares”⁵¹. Esta misma significación de los miradores y galerías como “quitapesares” de las mujeres, alivio o distracción para su reclusión en la “cárcel” doméstica por medio del contacto visual con el exterior, como si de pájaros en una jaula se tratara, fue también sagazmente captada por la novelista coruñesa Emilia Pardo Bazán en su novela *Los pazos de Ulloa* (1886):

“En su fachada desafinaba una galería de nuevo cuño, ideada por don Manuel Pardo de la Lage, que tenía el costoso vicio de hacer obras. Semejante solecismo arquitectónico era el quitapesares de las señoritas de Pardo; allí se las encontraba siempre, posadas como pájaros en rama favorita; allí hacían labor, allí tenían un breve jardín, contenido en macetas y cajones, allí colgaban jaulas de canarios y jilgueros; tal vez no parasen en esto los buenos oficios de la galería dichosa”⁵².

Century Essays on the “Masculine” and “Feminine Room”, in *The Gendered Object*, P. Kirkham (ed.), Manchester University Press, 1996, pp. 12-39; y *Domestic Space: Reading the Nineteenth-Century Interior*, I. Bryden, y J. Floyd, J. (eds.), Manchester University Press, 1999. Entre las aportaciones españolas debemos destacar, por el interesante repertorio de manuales y literatura doméstica manejada, el reciente trabajo de V. Bonet Solves, “La construcción del paraíso. De reina del hogar a decoradora aficionada”, en *Espais interiors. Casa i Art. Des del segle XVIII al XXI* (Creixell, R., Sala, T. y Castañer, E. eds.), Universitat de Barcelona, 2007, pp. 491-499.

- 51 De hecho, en estos miradores es frecuente encontrar la solución de un adelantamiento y vuelo del cuerpo superior de ventanas con respecto al bastidor del antepecho, con lo cual se abría espacio para encajar pequeñas planchas de vidrio que permitían observar más cómodamente, estando la mujer sentada, lo que ocurría en la calle. Estos mismos miradores comenzaron a realizarse, a partir del año 1860, en hierro fundido, coincidiendo con la creación de nuevas fábricas de fundición que tomaron el relevo de la histórica de Sargadelos, en localidades como A Coruña, Carril, Pontevedra, Ourense o Vigo, si bien este cambio de material no implicó grandes variaciones en su formalización. M^a C. Vázquez Vaamonde, *La metalurgia en Galicia de los siglos XVIII al XX. Ferrerías, fundiciones y forjas*, Tesis Doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- 52 El texto evidencia además una negativa valoración sobre la presencia de los miradores y galerías en la vivienda burguesa, procedente de la opinión de las gentes de clase alta y profesionales de la arquitectura, que menospreciaban su origen popular, luego asumido con entusiasmo por la burguesía, y, sobre todo, criticaban el ocultamiento de las tradicionales líneas de composición arquitectónica que provocaba este amueblamiento adelantado al plano de las fachadas. En la misma línea se pueden señalar las críticas del arquitecto académico Melchor de Prado y Mariño en 1833, y más tarde las palabras del arquitecto provincial de A Coruña, Faustino Domínguez Domínguez, cuando en 1875 criticaba: “El abuso que se hace en esta ciudad de los cierros de cristales toca ya en lo ridículo: y sin que en absoluto deban desecharse en la decoración, hay que convenir que las fachadas pierden su belleza y que los viajeros se ven sorprendidos desagradablemente por una profusión de galerías y miradores que no dejan percibir la forma ni las proporciones de la construcción y que son antiestéticos artísticamente considerados, cuando ocupan toda la latitud de la fachada”, tal como analizamos ya en J. A. Sánchez García, *Faustino Domínguez Domínguez y la arquitectura gallega del siglo XIX*, Diputación Provincial de A Coruña, 1997, p. 82.

Al hilo de estas palabras, pero ya en conexión con las estrategias de la mirada, la principal posibilidad que brindaban miradores y galerías se enfocaba hacia la relación con el exterior de la vivienda, puesto que desde esta discreta ubicación las mujeres burguesas podían aprovechar las vistas a la calle para desplegar aquellas miradas curiosas que serían inadmisibles desde un balcón. Rompiendo la salvaguardia de la intimidad y hermetismo que garantizaba la tradición de la construcción doméstica en piedra, las galerías incorporaban a la vivienda un espacio híbrido, capaz de compartir características interiores y exteriores, y, lo que es más importante, de alterar los tradicionales roles visuales en la relación calle-vivienda⁵³. De hecho, esta circunstancia no pasó desapercibida para los contemporáneos, de manera que no debe extrañar que las capas altas, y más tradicionales, de la sociedad se quejaran por la inconveniencia de lo que se consideró una “insolente intromisión en la vía pública”⁵⁴. Junto a la crítica subyacente por su dimensión constructiva de espacios ganados sobre la calle, lo cierto es que estas palabras manifiestan un indisimulado disgusto ante la posibilidad de verse observados, sin romper del todo con la intimidad de las piezas domésticas situadas a continuación de las galerías. Gracias a una relación interior-exterior más compleja y sutil que la planteada en los balcones, esta desconfianza hacia las miradas de curiosidad volcadas desde las galerías debe entenderse además en función de la constatación de que los cierres acristalados alteraban su transparencia natural por la incidencia de la luz, de manera que los reflejos, sobre todo durante las horas de la tarde, podían esconder o camuflar la presencia de los eventuales ocupantes, con lo que quedaban protegidos de las miradas procedentes del exterior⁵⁵.

Siendo las señoras de la casa las protagonistas de esta mirada curiosa, frente a este privilegio visual habría que contraponer la mirada en busca de algún momentáneo descan-

53 Por su condición de membrana o piel de cristal antepuesta al plano de una fachada, las galerías constituyen un paradigma de la transparencia literal o real adelantada por tipologías sobradamente conocidas de la arquitectura decimonónica –invernaderos, pabellones de exposiciones, mercados, pasajes comerciales y grandes almacenes–, más tarde concretada en la solución del muro-cortina, pero también un antecedente de la transparencia perceptiva, aquella conquistada mediante la estratificación y secuencia de espacios, planos y otros recursos de organización arquitectónica, deudora de las investigaciones cubistas, tal como la plantearon C. Rowe, y R. Slutzky, “Transparency: Literal and Phenomenal”, *Perspecta*, 8, (1963), pp. 45-54; estudio completado posteriormente por los mismos autores en “Transparency: Literal and Phenomenal (Part 2)”, en *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, J. Ockman (ed.), New York, Rizzoli, 1993, pp. 205-225; y el más reciente libro *Transparency*, Basel, Birkhäuser, 1997.

54 Comentario que, sin duda, debe ponerse en relación con aquellos propietarios de las casonas construidas según los parámetros heredados del siglo XVIII, confortablemente protegidos tras la imagen más “pétreo”, seria, recia y hermética de sus moradas. Recogido por X. Castro Arines, *O livro das galerias galegas*, Sada-A Coruña, Edición do Castro, 1975, p. 24.

55 A diferencia de la translúcida apariencia de los cristales de los escaparates abiertos en las tiendas de los pisos bajos, los cierres de vidrio de miradores y galerías podían ocultar tras sus reflejos ya no sólo la presencia sino también las actividades y preocupaciones de los moradores. En este sentido, se lograba un interesante efecto-espejo opuesto a las paredes de espejos que, según W. Benjamin, eran empleadas en los cafés para introducir el espacio libre de la calle, determinando la desconcertante e incómoda sensación aludida para las miradas procedentes del exterior. Para confrontar esta otra modalidad de “ciudad-espejo” con el efecto de los espejos interiores parisinos véase W. Benjamin, W., *Libro de los Pasajes*, R. Tiedemann (ed.), Madrid, Akal, 2005, pp. 551-556.

so del trabajo doméstico de sus criadas, o lo que, en términos arquitectónicos, se podría traducir por el contraste entre los alardes de ornamentación y exhibición de los miradores y galerías situados en la fachada delantera frente a la sobriedad y funcionalidad de las galerías corridas, ya sin miradores, instaladas en la fachada trasera, normalmente en esas mismas viviendas. Desde luego se trata de una genérica lectura de la compartimentación horizontal de las moradas burguesas no exenta de excepciones, como en el caso de aquellas viviendas cuyas fachadas traseras quedaban orientadas hacia zonas principales de la población, como en las coruñesas galerías de la Marina, de forma que también las señoras de la casa, aquí sobre todo mujeres de comerciantes, podían disfrutar de una amplia panorámica portuaria que incluía la arribada de los buques fletados por sus maridos⁵⁶.

En cambio, la mayor parte de las galerías traseras, también conocidas como “galerías de humildad”, al estar en contacto directo con la cocina y la pequeña sala-comedor ubicadas hacia esa parte posterior de las viviendas, quedaron vinculadas a las tareas domésticas cotidianas, siendo frecuente incluso que en uno de sus extremos estuviera alojado el retrete, oculto por carpinterías y vidrios opacos. De este modo, también la contraposición entre las posibles miradas dirigidas desde las distintas soluciones de miradores y galerías venía a confirmar la importancia del género como principio organizador de los espacios residenciales, reforzando la separación entre el territorio masculino, dominante en la ocupación de la fachada principal –salón de recepción social, gabinete, despacho–, y el reservado más habitualmente a las mujeres, con las zonas de trabajo doméstico, desplazado hacia el fondo de la vivienda.

56 Estas fachadas traseras de las viviendas de la calle Riego de Agua y plaza de María Pita, al estar asomadas a una vía de primera categoría como era la calle inicialmente llamada del Muelle, luego carretera y avenida de la Marina, fueron incorporando un delicado y preciosista diseño de sus carpinterías, incluyendo a veces vidrios de colores, hasta generar lo que en otro lugar hemos comparado con el efecto de un velo o “una delicada y multicolor lencería extendida ligeramente sobre las viviendas”. Sánchez García, J.A., “Maestros de obras y aparejadores en la época contemporánea” en *El Aparejador y su Profesión en Galicia. De los Maestros de Obras a los Arquitectos Técnicos*, J. A. Sánchez García y J. M. Yáñez Rodríguez (coords.), Santiago de Compostela, Consello Galego de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2001, p. 197. Sobre el proceso de construcción de este frente de galerías, desarrollado a partir de los años setenta del siglo XIX, venciendo incluso la prohibición de instalarlas en el primer piso de cada vivienda contenida en las vigentes Ordenanzas de Policía Urbana de 1854, véase Martínez Suárez, X. L., *As Galerías da Mariña. A Coruña, 1869-1884*, COAG, A Coruña, 1987, pp. 29-30.